All' egregio Professore Luigi Torchi
H. K.
Charlottenburg 30/3. 1906.

Sonderabdruck aus dem „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters",
12. Jahrgang, Leipzig, C. F. Peters, 1905.

Mozart in der Geschichte der Oper.

Von

Hermann Kretzschmar.

Wenn Deutschland nach Herder, Kant und Schiller jüngst auch Mozart gefeiert hat, so muß diese der Musik gezollte Anerkennung die Musiker daran erinnern, daß es noch ungetane Mozartarbeit, noch offne Mozartfragen gibt. Zu letzteren gehört, zu einem guten Teil wenigstens, die Frage nach Mozarts Stellung in der Geschichte der Oper. Da er als dramatischer Komponist an der heutigen Bühne das 18. Jahrhundert allein vertritt — Gluck gibt nur Gastrollen — da seine Musik noch frisch und volkstümlich wirkt, wie kaum irgend eine neue, ist ihm hier ein ganz hervorragender Platz ohne weiteres sicher. Aber über Licht und Schatten, über das wirklich Eigne, das wahrhaft Große in Mozarts Werken, über sein Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen herrscht nicht blos in der Populärschriftstellerei Unklarheit — auch die wissenschaftliche Mozartliteratur hat hier Lücken.

Mozarts geschichtliche Stellung als Opernkomponist ist, wie der Kundige weiß, eine Doppelstellung. Von seinen zwanzig selbständigen und vollständig erhaltenen Bühnenmusiken fallen fünfzehn auf die italienische Oper und nur fünf auf das deutsche Singspiel. Mozart ist demnach in erster Linie italienischer Opernkomponist und steht in dieser Eigenschaft mit einer großen Anzahl bedeutender deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts zusammen. Von dem Augenblick an, wo die Versuche die italienische Oper, das Weltwunder des 17. Jahrhunderts, die nächst der Ausbildung der Mehrstimmigkeit wichtigste musikalische Tat des zweiten christlichen Jahrtausends, selbständig national nachzubilden, — von dem Augenblick an, wo diese Versuche an der Unfähigkeit der deutschen Dichter gescheitert waren, wurde Deutschland musikalisch zur italienischen Provinz. Diese Fremdherrschaft, an die noch heute jedes forte und piano, an die unsre ganze musikalische Terminologie erinnert, besiedelte die Residenzen, die großen, dann die kleinen mit, sie besiedelte die Reichsstädte und die Mehrzahl der Messstädte, mit förmlichen italienischen Musikerkolonien, Castraten und Primadonnen an der Spitze. Den einheimischen Kräften erschlossen sich die höheren Stellen nur auf Grund eines italienischen Lehrbriefs. Wer, wie z. B. Seb. Bach, ihn nicht beibringen konnte, der war mit allem Talent als Kantor oder Organist in die Provinz verwiesen. Diesem geschichtlichen Zwang sich fügend, schlug auch Mozart, sobald unter seinen

überraschenden Proben von Frühreife die dramatischen sich als die erstaunlichsten erwiesen hatten, die italienische Karriere ein und blieb bis ans Lebensende in italienischen Diensten.

Da ist es nun auffällig, daß von den italienischen Opern Mozarts von jeher nur der dritte Teil praktisch beachtet worden ist. Auch unsre Zeit, die so gern vergessene und verkannte Kunst zu Ehren bringt, begnügt sich mit diesem Drittel und unterscheidet in ihm zwei Gruppen: Don Juan und Figaro sind Lieblingsopern und gelten als persönlichste Leistungen Mozarts, Idomeneo, Titus und Cosi fan tutte kommen in der Regel nur bei Mozartzyklen als interessante Fossilien zum Vorschein. Für alle schwachen Stellen ist die sogenannte italienische Schule der Sündenbock; Hanslick, Bulthaupt und wer sonst über seine Opern geschrieben hat, — alle versichern uns, daß Mozart immer und ohne jeden Abzug das Höchste geleistet habe, was der italienische Stil überhaupt zuließ und sie dürfen sich hierfür auf die Autorität des bedeutendsten Mozartbiographen, Otto Jahn berufen. Nach Jahn hat Mozart in seinen italienischen Opern „die Tradition einer langen Entwickelung . . . . zum Abschluß gebracht“, ist als der Meister der Meister zu betrachten.

Ist diese Ansicht richtig, dann läßt sich das Verhalten der Italiener gegen Mozart nicht begreifen. Sie, die einen Händel und Gluck, die allen in die italienische Schule eintretenden Deutschen liebenswürdige Herren waren, die in unserm Landsmann Hasse sogar Jahrzehnte lang den Führer und das Orakel der italienischen Musik verehrten, haben ja auch die ersten Opern des an der Schwelle zum Jünglingsalter stehenden Wunderknaben Mozart, sie haben seinen Mitridate, seinen Ascanio, seinen Lucio Scilla in Mailand sehr freundlich aufgenommen. Bei dem kurzen Lokalerfolg ist es aber geblieben. Es tauchen zwischen 1770 und 1790 an den Hauptbühnen von Venedig und Neapel Deutsche genug auf, außer Hasse und dem Londoner Bach: Gottlieb Naumann, Friedrich Wilhelm Rust, Joseph Schuster, Peter Winter, Franz Sterkel; nach dem Namen Mozart sucht man vergeblich. Noch weniger scheint man von den Mailänder Triumphen im italienischen Deutschland erfahren zu haben. Vom Kurfürsten von Bayern wird Mozart 1777 als vollständiger Anfänger und Neuling behandelt und er, der als geborner Theaterkomponist, von sich schreibt: „wenn ich nur von einer Oper reden höre, bin ich ganz außer mir“, liegt in seiner besten Zeit wiederholt Jahre lang brach, erhält keinen Auftrag. Später haben ihn die italienischen Truppen in München, Wien und Prag bekanntlich herangezogen, aber doch weniger als geringere Mitbewerber. Der literarische Wortführer der italienischen Musik in Deutschland, Wilhelm Heinse, kennt Mozart in seiner 1795 erschienenen „Hildegard von Hohenthal“ nur als Klavierkomponisten.

Diese Tatsachen legen es nahe, der Frage: hat Mozart in seinen italienischen Opern die Forderungen der italienischen Schule erfüllt oder gar übertroffen? — nochmals näher zu treten. Diese Frage hat bereits eine längere Geschichte.

Ihr erster Teil liegt in Korrespondenzen aus den wenigen italienischen Städten vor, die es am Anfang des 19. Jahrhunderts mit Mozartschen Opern versuchten. Der ergiebigste Sammelplatz für diese Berichte ist Rochlitzens „Allgemeine Musikalische Zeitung“, das Hauptstück, das sie bringt, ein ausführliches Referat über die Römische Don Juan-Aufführung vom 11. Juni 1811. Daraus erfahren wir, daß bei aller Anerkennung des Mozartschen Genius den Römern die Form, die Architektur der dramatischen Hauptstücke nicht immer recht ist. Bald folgen diesen Korrespondenzen und gelegentlichen Bemerkungen eingehende Kritiken. Am bekanntesten ist aus dieser Gruppe die Don Juan-Vision des Gespenster-Hoffmann; beachtenswerter sind die Aufsätze, die 1845 Leopold von Sonnleithner in der „Cäcilia“ über die Opern Mozarts bis zum Idomeneo veröffentlicht hat, beachtenswert durch die Unbefangenheit des musikalischen Urteils und beachtenswert dadurch, daß Sonnleithner doch wenigstens einen Gluck und einen Paisiello zum Vergleich heranzieht. Hieran hat z. B. Ignaz von Seyfried, der Mozart als Opernkomponisten an derselben Stelle zwölf Jahre früher behandelt, nicht gedacht. Ihm ist es selbstverständlich, daß sich Mozart von allen „Vorgängern und Nebenbuhlern“ lediglich durch die gewaltigsten Vorzüge unterscheidet. Otto Jahn, dem nicht bloß die Mozartforschung, sondern die Musikerbiographie überhaupt, diese wegen der Einführung gründlicher Analysen, so viel verdankt, ist ähnlicher Ansicht. Wohl spricht er mehr von den Italienern als die früheren Mozartbiographen, aber gerecht wird er ihnen nicht: die unbedingte Überlegenheit Mozarst ist auch ihm Axiom. Darauf hat zum erstenmal nachdrücklich Friedrich Chrysander in seinen Untersuchungen über „Mozarts Jugendopern“ *) hingewiesen und im Gegensatz zu Jahn die italienische Qualifikation der Mozartschen Arbeiten von Fall zu Fall, Nummer für Nummer, einer streng geschichtlichen, auf genauer Kenntnis von Wesen und Stil der italienischen Oper in der Mozartschen Zeit beruhenden Prüfung unterzogen. Chrysander bricht schon beim „Mitridate“ ab, beweist aber bis dahin die Unhaltbarkeit von Jahns Ansichten unwiderleglich. Wenn hier, allerdings nur in großen Zügen, versucht wird seinen Weg weiter und zu Ende zu gehen, so wird es nötig sein, von seinem Verfahren darin abzuweichen, daß Mozarts Leistungen in der Opera seria von denen in der Opera buffa streng geschieden werden.

Die opera seria, d. i. die auf griechische Sage und auf alte Geschichte gestützte große Oper der Italiener, war zurzeit Mozarts keineswegs, wie Jahn gelegentlich des Titus bemerkt, auf das Altenteil eines „höfischen Festspiels“ gesetzt, sondern sie genoß, nach Ausweis der Statistik, in Venedig und Bologna dasselbe Ansehen wie in den Residenzen und galt nach wie vor, als Erbin der antiken Tragödie, als Abschluß des Renaissancewerks für die vornehmste Art von Musikdrama. Es kommt hier nicht auf die Berechtigung dieses viel

*) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1878 und 1882. (Rieter-Biedermann.)
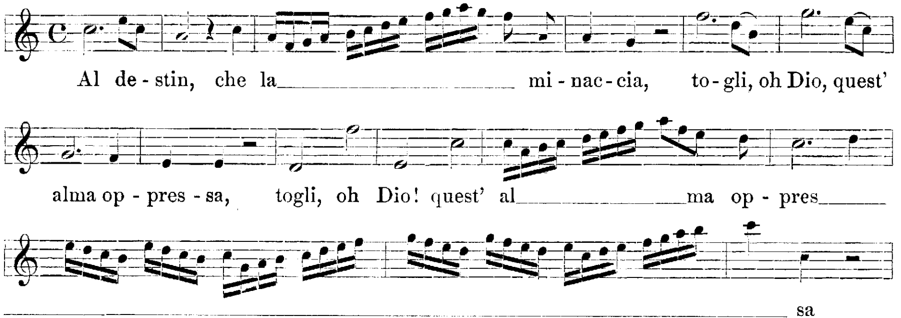
bestrittenen und verspotteten Anspruchs an, sondern nur darauf, daß er 1770 noch in voller Kraft bestand und daß demzufolge, wie alle neu auftauchenden Komponisten, auch Mozart sich vor allem in der opera seria zu legitimieren hatte. In diesem Sinne erklärt Mozart selbst noch 1778 dem Vater, „eine seria will ich schreiben, keine buffa!“ Auch die Bedeutung Metastasio's, an dessen Operndichtungen Mozart mit allen Mitarbeitern in erster Linie gewiesen war, kann außer Betracht bleiben. In Italien wird Metastasio noch heute mit Homer und Shakespeare in einem Atem genannt. Das geht sicher zu weit. Aber wenn auf der anderen Seite die neue deutsche Musikkritik ihn als komische Person behandelt, so darf einmal darauf hingewiesen werden, daß seine Virtuosität in der Gestaltung und Einstellung von Sentenzen wohl selbst auf Schiller ihren Einfluß geübt und daß noch Heinrich Leo die Beschäftigung mit Metastasio unter die Pflichten der allgemeinen Bildung gerechnet hat. Jedenfalls sind Metastasios Operndramen mehr als seelenlose Puppenspiele; in allen finden sich Charaktere und Situationen, die tief wirken können, sobald sie die Musik eines wirklichen Meisters belebt.

Solche echte, aufs Hohe und Ernste, aufs Dramatisch-Wesentliche gerichtete Meister hat die opera seria in der Florentiner, in der Venetianischen, sie hat sie auch in der Neapolitanischen Schule gehabt. Aber es liegt an dem verhängnisvollen Dualismus im Wesen der Musik, daß dieses Meisterregiment immer wieder von leichteren, der Sinnlichkeit und den souveränen Volksinstinkten entgegenkommenden Geistern durchkreuzt werden kann. Ganz besonders hat die italienische Oper des 18. Jahrhunderts unter dieser Wetterwendigkeit und unter einem allzu volksfreundlichen Barometerstand zu leiden gehabt. Gerade in einem solchen kritischen Augenblick findet sich Mozart im italienischen Lager ein. Es ist die Zeit, wo die Häupter der zweiten neapolitanischen Schule, wo die Hasse, Perez, Teradellas, Jomelli, Traetta im Repertoir vor den Neuneapolitanern zu weichen beginnen, wo in der Musik der opera seria der charaktervolle, unter Umständen harte Ton der Glätte und der selbstherrlichen, formalen Schönheit Platz macht. Mozart würde, obwohl er, anders als Händel und Beethoven, nicht zu den eigentlichen Kraftnaturen und nicht zu den Dramatikern gehört, die zu Vätern eines Götz von Berlichingen und eines Tell bestimmt scheinen, Mozart würde dennoch auch auf die Hasse'sche Seite gepaßt und ihr sehr genützt haben. Er ist jedoch gar nicht in die Lage gekommen, selbst zu prüfen und zu entscheiden. Das Schicksal und der praktisch berechnende Vater dirigierten ihn zu der neuen Partei. Der Londoner Aufenthalt im Jahre 1764 und die Bekanntschaft mit Joh. Christian Bach, dem jüngsten Sohn Sebastian Bachs, haben den Ausschlag gegeben. Der Londoner Bach hat den empfänglichen Knaben zuerst in die Schule genommen und mit den beim Publikum zur Zeit am meisten beliebten Methoden der Opernkomposition bekannt gemacht. Zum Teil war der Einfluß Bachs gut. Wer seine Orione, seine Zanaida, seinen Temistocle kennt, wird

geneigt sein, ihm einen Anteil an den schönen Largos zuzuschreiben, die uns unter anderem in der Partie der Gräfin im Figaro begegnen. Auch Mozarts rasches Eintreten für frisch auftauchende musikalische Mittel ist eine Folge von Bachs Instruktion; ohne diese hätte er kaum den Chor und die Klarinetten so zeitig in der opera seria verwendet. Aber Bachs Opern haben in Mozarts naives Künstlergemüt auch eine gefährliche Dosis Koloraturgift eingeträufelt. Die Weiterführung des Drills für die opera seria durch Gesangsvirtuosen, wie der berühmte Sopranist Manzuoli, später der Tenorist Raaff, war nicht geeignet, diesen Schaden zu heilen. Als Mozart endlich Vertreter der anderen, der dramatisch strengeren Richtung kennen lernte, standen seine Grundsätze schon so fest, daß er sich eines Besseren nicht mehr belehren ließ. Die „Armida abbandonata“ des Jomelli macht ihm 1770 bei der Aufführung in Neapel zwar einen „gescheidten“, aber mehr noch einen „altväterischen“ Eindruck. Ob Mozart in Wien 1767 und 1768 Hassesche Opern gehört hat, läßt sich nicht feststellen. Nur für die Bekanntschaft mit Galuppis „Demofonte“ und mit der „Ipermestra“ und der „Astrea placata“ Francesco di Majos lassen sich aus Mozarts Opern Zeugnisse erbringen. Mit Majo, dem Benjamin der zweiten Neapolitanischen Schule, zu dem wohl Freund Raaff hingeführt hat, verband Mozart eine starke Geistesverwandtschaft. Wo Mitleid und Rührung zum Ausdruck kommen, sind die beiden Komponisten kaum zu unterscheiden.

Jedenfalls treten aber die Eindrücke aus der Hasseschen Gruppe ganz zurück gegen die Einwirkung, welche die Neuneapolitaner, unter ihnen außer Bach vor allem Lampugnani und Latilla, auf Mozarts Auffassung der opera seria ausübten. Mit ihnen teilt er die Grundanschauung, daß der Komponist, um ein Wort Leopold Mozarts zu brauchen, vor allem das musikalisch „Populare“ zu beachten habe. Der Musik der Neuneapolitaner gleicht die Mozarts durch das Vorherrschen weicher und anmutiger Töne, sie gleicht ihr in der konventionellen, formelhaften Behandlung des Sekkorezitativs. Das liebt Mozart gar nicht, gelegentlich möchte er es sogar durch gesprochenes, nur melodramatisch begleitetes Wort ersetzen. Mit diesen Neuneapolitanern endlich geht Mozart auf eine äußerlich drastische, um nicht zu sagen theatralische Rhetorik aus, die mit großen Intervallen, mit weit ausholenden Läufen den Schein innerer Erregung und Ekstase zu erwecken sucht. Mozart überragt nun diese Neuneapolitaner, die in der Regel ausschließlich gemeint sind, wenn von seinem Verhältnis zur italienischen Schule die Rede ist, samt und sonders durch die Fülle und Vielseitigkeit der angeborenen musikalischen Begabung. Aber er war auf der anderen Seite gegen sie dadurch stark im Nachteil, daß er der opera seria innerlich viel fremder gegenüberstand. Fern von den Centren des Musikdramas aufgewachsen, trat er an die opera seria in einem Alter heran, wo ihm für ernste dramatische Probleme die Lebenserfahrung fehlte. Auch Pergolesi und Francesco di Majo haben schon als halbe Knaben große Opern geschrieben; sie hatten dabei als gebürtige Neapoli-

taner die rasche seelische Entwickelung des Süditalieners und die im täglichen Verkehr gewonnene Vertrautheit mit dem Formenwesen der Gattung in die Wagschale zu werfen. Mozart hat sich bemüht, diesen Vorsprung durch eifrige Beachtung der musikalischen Eigenheiten der Neuneapolitaner auszugleichen und darin hat er lange Zeit zuviel getan, ganz besonders im Aufbau der Arienthemen. Gleich die erste Arie (der Aspasia) in Mitridate bringt hierfür ein Beispiel:



Mit der Häufung von großen Intervallen, die nichts auszudrücken haben, mit den Koloraturen an falschen Stellen ist dieses Thema eine Musterkarte von Kuriositäten; es klingt wie ein pathetischer Racheschwur und soll ein Gebet sein. Im Lucio Scilla ist Mozart in der Übertreibung des thematischen Ausdrucks noch viel weiter gegangen. Nun sind ja auch die Neuneapolitaner an falschem Theaterpathos sehr reich, am merkbarsten die seriösen Opern Cimarosas. Aber sie fallen damit nicht so unbedacht ins Haus, sondern warten in der Regel, bis das Stück im Gang ist, zweitens aber führen sie die Hauptthemen ihrer Arien viel bühnengerechter aus als Mozart. Sie wiederholen sie, prägen sie und damit den Charakter der dramatischen Situation durch einfache plastische Variationen ein. Mozart geht schon bei der Aufstellung eines einfachen Themas mit dem Nachsatz häufig viel liebevoller um als mit dem Vordersatz. Die Durchführung aber des leitenden melodischen Gedankens ersetzt er durch immer neue Episoden, durch eine Fülle an sich reizender kleiner Erfindungen. Sein unerschöpflicher Reichtum an Einfällen erschwerts ihm, bei der Stange zu bleiben und der Eindruck seiner großen Gesänge zersplittert sich. Mozart ist über die stilistische Methode seiner Jugendopern später selbst entsetzt gewesen und hat im „Idomeneo“ und im „Titus“ die Hauptmängel der ungenügenden Schulung überwunden. Aber einigermaßen sind ihre Folgen auch hier noch zu spüren, hauptsächlich an der Vordringlichkeit rein musikalischer Elemente. Am stärksten macht sie sich wohl in der obligaten Klarinette der Titusarien geltend. Stücke von der Portraitkraft der Champagnerarie etwa, oder Charaktere, die den Zuschauer durchs Leben begleiten, wie sie die „Entführung“, die „Zauberflöte“, wie sie „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“

bieten, finden sich auch in diesen letzten seriösen Opern Mozarts nicht. Sie stehen an Eindringlichkeit auch hinter den besten Werken der Neuneapolitaner zurück, z. B. hinter dem „Giulio Sabino“ Giuseppe Sartis; noch weniger sind sie in der Totalität des Wesens und des Eindrucks geeignet, Mozarts Überlegenheit über die italienische Schule überhaupt, insbesondere über die Hassesche Gruppe, zu beweisen. Wohlgemerkt in der Opera seria! Das läßt sich am genauesten am Titus verfolgen. Bekanntlich ist dessen Text sehr häufig vor und neben Mozart komponiert worden und etliche dieser Kompositionen, die Hassesche, die Naumannsche, die Glucksche z. B. sind erhalten. Da Gluck der heute bekannteste dieser älteren Opernkomponisten ist, würde sein Titus am meisten interessieren und sich sehr gut für einen Neudruck in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ eignen. Da sind in erster Linie die Stellen sehr bezeichnend, an denen Mozart von dem Metastasioschen Text abweicht, weil sie in der Mehrzahl nochmals seine Abneigung gegen das Sekkorezitativ, den in der Operngeschichte so häufig und immer verhängnisvoll wiederkehrenden „tedio del Recitativo“ belegen. Bereits in den Dialog der ersten Szene wird ein Duett eingelegt, in die dritte Szene schon wieder eins, da mit dem sehr überschwänglichen Text „Deh, prendi un dolce amplesso“. Für eine Umarmung liegt aber gar kein Anlaß vor: Annius hat dem Sextus eine kleine Gefälligkeit erwiesen — das ist alles. Und so geht es mit den Zusätzen weiter: dramatisch sind sie ohne Ausnahme Schädlinge. Prüft man dann die Textpartien, in denen Mozart dem Metastasio getreu folgt, so fällt es am meisten auf, wieviel bedeutungsvoller das Rezitativ Hasses und Glucks deklamiert. Gleich in den ersten Reden der Vitellia zeigt sich das. Bei Hasse und Gluck spricht sie mit ein paar raschen Rhythmen, mit einfachen melodischen Abweichungen vom Hauptton, mit einer Akkordmodulation Unmut über den ewig schmachtenden, langweiligen Freier aus, in Mozarts Rezitativ fehlt auf lange Strecken jeder Anteil an der Situation.*) In den Arien hat Gluck die Schärfe der Charakterzeichnung voraus; sein Titus ist ein Kaiser und ein Mann. Drittens ist auch die Form von Hasses, Glucks und Naumanns geschlossenen Gesängen fester und plastischer als die Mozarts. Die Glucksche „Clemenza di Tito“ ist 1752, also in einer Zeit komponiert, wo Gluck, ohne an eine Opernreform zu denken, noch ganz mit den Neapolitanern der Hasseschen Schule ging. Um so heller beleuchtet das Werk Mozarts wirkliches Verhältnis zu den Italienern in der opera seria. Er bleibt hier weit hinter ihnen zurück. Mozarts Größe verträgt diesen kleinen Abzug; der Würdigung der italienischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts geschieht dagegen ein empfindlicher Eintrag, wenn wir die Beispiele eines ent-

---

*) Bekanntlich soll die Sekkorezitative des „Titus“ Süßmayer komponiert haben. Trifft das wirklich zu, so hat Mozart doch die Verantwortung für die Arbeit seines Schülers zu tragen; zweitens würde die Tatsache stärker als irgend eine andere die Annahme bestätigen, daß Mozart im Einklang mit den Neuneapolitanern das Sekkorezitativ unterschätzt hat.

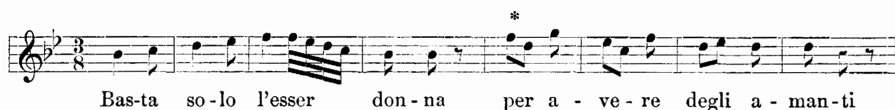
arteten Italienertums, die sich von Mozarts seriösen Opern auch in seine Elvira, in seine Konstanze und in seine Königin der Nacht herübergeschlichen haben, auf ihre Rechnung setzen. Auch hier gehen historische Wahrheit und praktisches Interesse Hand in Hand. Zum besten unseres darniederliegenden Sologesangs müssen wir suchen die großen Neapolitaner wieder ins moderne Musikleben einzuführen. Es wartet ihrer hier eine ähnliche Mission, wie sie für die Polyphonie des 19. Jahrhunderts der wiedererstandene Seb. Bach durchgeführt hat.

Noch weniger als die Italiener hat Mozart in der opera seria Gluck übertroffen, d. h. Gluck den Reformer, den Komponisten des Orpheus, der Alceste und der Iphigenien. Es ist ja ein Beweis guten Willens, wenn Jahn und sein Gefolge die wirklich monumentalen, die das Ganze haltenden Szenen im „Idomeneo“ und im „Titus“, dort den Sturm und die Versammlung im Tempel, hier den Kapitolbrand mit Gluck in Verbindung bringen. Aber wegen der Verwendung des Chores, auf der die große Wirkung jener Szenen beruht, kann Mozart noch nicht unter die Gluckisten gereiht, oder gar an ihre Spitze gestellt werden. Dieses technischen Mittels hätte er sich auch ohne jede Bekanntschaft mit Gluck bemächtigen können; es boten sich dazu von den verschiedensten Seiten her Anregungen: von der französischen tragédie lyrique, von den Oratorien Händels, von den Opern des alten Joseph Fux in Wien, oder neuesten Dings wieder von denen Jomellis, Christian Bachs und Traettas aus. Zweitens aber ist der Chor nur ein Teil der Gluckschen Reform und nicht der wesentliche. Dieser liegt vielmehr in der Umbildung des dramatischen Teils der Oper, in der Abwendung von der Metastasioschen Richtung der Operndichtung mit ihrer die antiken Vorbilder verhöhnenden Überfracht von Intriguen und modischen Konzessionen, Konzessionen an die schönrednerische Empfindsamkeit der Zeit und an die Rivalitätsstreitigkeiten im Sängerstand. Darüber, daß die Lebensfrage für die opera seria in der Dichtung lag, ist Mozart nicht aufgeklärt worden und auf die Dramatik angesehen sind Idomeneo und Titus Antipoden der Gluckschen Reformopern. Gluck hätte sich weder die Electra im Idomeneo noch die verschiednen Sorten von Kreuz- und Querliebe gefallen lassen, die im Titus die menschlich bedeutenden Vorgänge verdunkeln. In Kleinigkeiten begegnet sich Mozart nicht bloß in diesen beiden Opern mit Gluck: auch die Zauberflöte teilt mit der „Armide“ Anklänge an das deutsche Lied, aus der Taurischen Iphigenie, aus der Arie des Orest „Ihr, die ihr mich verfolgt“ könnten ihm ebenso unbewußt Begleitungsmotive überkommen sein, die außer im Titus auch anderwärts hervortreten. Den Briefen nach haben Mozart an Gluck nur die Chöre interessiert; daß ihn Grimm auf Piccini, natürlich Piccini als Komponisten des Roland, also als Gluckschüler, hingewiesen hat, meldet er dem Vater als eine Beleidigung. Immerhin war es mutig, daß Mozart, und zwar schon mit dem Lucio Scilla, auf die Seite der Chorpartei in der italienischen opera seria
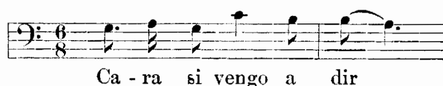
trat, denn die allgemeine Anerkennung hatte sie noch nicht für sich. Aber doch bleibt es tief zu bedauern, daß Mozart in das Wesen des Gluckschen Musikdramas nicht wirklich eingedrungen ist und die ihm in Paris zweimal gebotnen Texte Gluckschen Schlages nicht komponiert hat. Die Piccini, Sacchini, Vogel, Méhul in allen Ehren, — aber auf einen Mozart gestützt wäre die Glucksche Schule nicht schon mit Spontini wieder verschwunden, die heutigen Kämpfer für die Ideale antiker Kultur hätten vielleicht noch Oper und Theater zum Bundesgenossen!

Ganz anders als in der opera seria verhält sich Mozart zu den Italienern in der opera buffa, dem ausgelassnen und lustigen, unter Umständen auch sinnigen und innigen Nebenbuhler der großen mythologischen und historischen Oper. Mit dieser opera buffa war die Gegenprobe auf die Renaissance glänzend ausgefallen. Daß sie auf Heroen und Könige verzichtend ins wirkliche moderne Leben einführte, hatte ihr den Mittelstand im Flug gewonnen; als opéra comique, als Ballad-opera, als Singspiel und Operette wurde sie bald in Frankreich, England und Deutschland nachgebildet, auf entlegnen Schlössern, in Städtchen und Dörfern fanden wandernde italienische Buffonisten ein dankbares Publikum. Daß Mozarts ganzes Naturell sich hier wohler fühlte als bei der doch etwas steifen Regelmäßigkeit der Metastasioschen Dramatik, liegt nahe genug. Aber auch der reichere und freiere musikalische Apparat, der die Castraten in Ruhe ließ und dafür richtige Männerstimmen, dann auch Ensembles und Chöre in Betrieb setzte, mußte ihn anziehen. Dem entsprechend sind bei Mozart, ähnlich wie bei so vielen gebornen Italienern von Leonardo Vinci und seiner „Zita 'n galera" ab bis zu Ciampi und Rossini hin, die Leistungen in der opera buffa unvergleichlich bedeutender als in der opera seria. Schon die Liste der von Mozart nachweislich oder wahrscheinlich studierten Vorgänger ist hier weit stattlicher. Der älteste scheint Romoaldo Egidio Duni zu sein, unter den vielen Italienern die seit Lully für Frankreichs Musik entscheidend geworden sind, als der zweite Vater der französischen opéra comique einer der wichtigsten. Von ihm stammen u. a. die lebendigen, spannenden Erzählungen, durch die sich unter den jetzt noch gangbaren Komponisten besonders Boieldieu auszeichnet. Mozart wird Dunis „Fée Urgèle" im Frühjahr 1766, als er von London zurück kam, kennen und in ihr den Stallmeister Lahire besonders lieb gewonnen haben. Dessen mürrischer Humor klingt im Osmin, im Leporello, etwas schwächer auch im Figaro an. Was im übrigen in Mozarts Werken an die französische opéra comique erinnert, beschränkt sich auf die Verwandtschaft zwischen der Ouvertüre zum Figaro und der von Grétrys „l'amitié à l'épreuve" und zweitens auf die Ähnlichkeit einiger türkischer Motive in der „Entführung" mit solchen in Monsignys „Cadi dupé" und in Glucks „Rencontre" (Die Pilgrimme von Mekka). Die Klavier-Variationen über „Unser dummer Pöbel meint" beweisen, daß Mozart mit diesem Werke vertraut war.
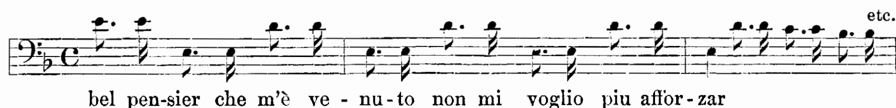
Viel stärker haben Mozart die Meister der italienischen opera buffa gefesselt, am meisten Guglielmi, Anfossi, Piccini und Paisiello. Mit Guglielmi, der der Gattung namentlich für das grotesk und einfältig komische ganz neue Ausdrucksmittel zugeführt hat, liebt es Mozart in einen schwungvollen Melodielauf plötzlich Skalengänge, Parlando-Stellen, stockend und stammelnd nach unten fallende, vor Pausen und Fermaten haltmachende Motive und ähnliche absichtlich prosaische Episoden einzuschalten. Auch die Neigung zu chromatischen Durchgängen hat er vor allem an Guglielmi genährt, zugleich aber auch das höhere Talent aus dem Vollen und mit volkstümlicher Beredsamkeit zu musizieren. Den reichsten Vergleichsstoff, namentlich für „Don Juan“ und „Cosi fan tutte“ bieten Guglielmis „La bella Pescatrice“ und „La Pastorella nobile.“ Um Anfossi als guten Bekannten Mozarts vorzustellen, genügen einige wenige Zitate aus „Il geloso in cimento“, einer seiner beliebtesten Buffoopern. Da ist zunächst im 2. Akt, in der Arie „Basta solo“ des Modesta (bei *) eine Figarostelle:
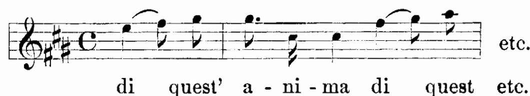


Am Anfang des ersten Aktes wird eine Serenata aufgeführt, in ihr singt Don Perichetto eine Canzonetta mit folgendem Anfang:
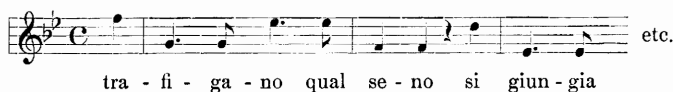


Es ist echt Mozartisch, daß sich ihm aus Anfossis Musik, die im Karikieren am eigentümlichsten ist, gerade die edleren Züge einprägten. Piccini und Paisiello, die beide, jener am entschiedensten mit der „buona figlia“, dieser mit „Nina, la pazza per amore“ die opera buffa aus dem Gebiete der Posse heraus in das des bürgerlichen Rührstücks hinüberführten und damit eine Brücke zu Monsignys „Déserteur“, zu Cherubinis „Wasserträger“ zu Beethovens „Fidelio“ und zu der gesunden Zukunftsoper schlugen, die eigentlich bis heute noch nicht gekommen ist — diese beiden Meister haben in Mozart durch ihre innigen und herzlichen, zuweilen bis zur Aufstellung von Kinderchören originell eingekleideten Töne eine sympathische Saite berührt und von da aus auch technisch anregend auf ihn eingewirkt, Piccini hier mit der außerordentlich elastischen Führung des Orchesters, Paisiello mit den obligaten Solis von Klarinetten und Fagotten, die seine Arien nicht selten beleben. Von den zahlreich vorliegenden Belegen für die von Sacchini, Traetta, Sarti auf Mozarts Buffoopern geübte Einwirkung mögen hier wenigstens einige drastischere angeführt werden. In Sacchinis „Isola d'amore“ singt Nardo:
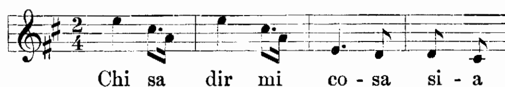


Nicht zu lang darauf folgt Gioconda mit:



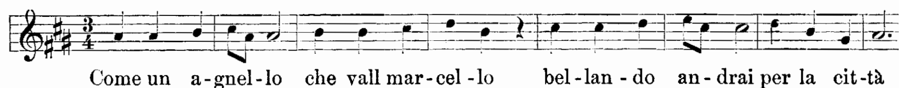
In Traettas „Cavaliere errante“ bietet die Arsinoe neben anderen auch folgende Parallele mit der Elvira:



Das erste Finale schlägt Titustöne an:



Aus Sartis „Fra due litiganti“ stammt der Keim zu Don Juans Hauptstück*), der Tenorliebhaber singt da im kecksten Tempo:



Vincenz Martins „cosa rara“ hat für die Bauernszene im Don Juan ein Muster geliefert, vielleicht ist Mozart von daher auch auf die Mandoline, die schon bei Paisiello und Grétry vorkommt, die als Ständcheninstrument bis in die Venetianische Oper des 17. Jahrhunders zurückgeht, vom frischen aufmerksam geworden. Die von Martin und Sarti in den Don Juan aufgenommenen vollständigen und als Anleihen deklarierten Stücke beweisen ausdrücklich, daß Mozart von diesen beiden Komponisten viel hielt. Solche Zitate waren Huldigungen. Sacchini (in der „Isola d'amore“) und Traetta (im „Cavaliere errante“) haben auf dieselbe Weise Glucks „Che farò senz' Euridice“ popularisiert, später läßt Schuster in seiner „falschen Primadonna“ Mozart zu Ehren Nummern aus Figaro, Don Juan, Zauberflöte, (nebenbei auch J. Haydns Andante mit dem Paukenschlag und ein Violinsolo aus Wenzel Müllers „Schwestern von Prag“) singen.

*) Der Originalfassung näher, aber doch geändert, wird das Thema dann im zweiten Finale des Don Juan vom Orchester gespielt; hier gibt Leporello mit den Worten: evivano „i litiganti“ die Quelle an.

Summarisch, d. h. ohne auf bestimmte Vorbilder, ohne auf die besondern Stücke und Stückchen des übernommenen musikalischen und dramatischen Inventars einzugehen, gibt auch Jahn zu, daß vieles allgemein Italienisch ist, was seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für spezifisch Mozartisch gilt. Aber Jahn schwächt dieses Zugeständnis sofort dadurch ab, daß er die italienischen Buffoopern des 18. Jahrhunderts mit den Mozartschen verglichen im Ganzen für null und nichtig erklärt. Beweis? Man kennt sie heute nicht. Da darf wohl daran erinnert werden, daß die Geschichte doch auch sehr ungerecht sein kann. Man verbiete einmal unseren Theaterdirektoren auf einige Jahre den Import von Pariser Operetten und zwinge sie sich mit Guglielmi und Genossen zu helfen! Das noch heute zuweilen mit Glück hervorgezogne „Matrimonio segreto" des von Grillparzer an die Seite Beethovens und der größten Deutschen gesetzten Cimarosa hätte da schon lange als Fingerzeig dienen können. Ziemlich alles, was in Mozarts Figaro und Don Juan ritterlich, herzhaft und jugendfrisch ist, trägt einen italienischen Stempel, ja: die Lustigkeit und Beweglichkeit der Italiener hat Mozart gar nicht ausgeschöpft. Wenn ihm nun gar noch das Verdienst zugesprochen wird im „Figaro" „zum erstenmal eine spannende Handlung mit Charakteristik der Personen vereinigt zu haben", da muß man zweifeln: ob diese Lobredner etwas von Pergolesis „Serva padrona" ob sie die opera buffa, oder auch nur die französische opéra comique und das deutsche Singspiel wirklich genauer kennen.

Was bleibt nun bei dieser Sachlage Mozartsches, was bleibt Großes übrig? Das wird sofort durch einen Blick auf Sartis „Fra due litiganti" klar. Auch da ist unter den Hauptpersonen eine Gräfin, eine vornehme Frau, die mit der in Mozarts Figaro in gleicher Lage ist. Für den Italiener ist diese Dulderin eine Schachfigur wie alle andern, Mozart erwirbt ihr das Mitleid und die Bewunderung aller, die für Seelengröße Verständnis haben. Keiner unter den vielen hochbegabten Vertretern der italienischen opera buffa sieht mit den Augen Mozart in die Dichtung hinein. Er allein weiß aus den heitren, tollen Unterhaltungsstücken Kunstwerke zu bilden, die das Gemüt in der Tiefe packen, aus denen das Erhabne spricht. Dadurch zeichnen sich schon seine Ouverturen aus. Diese unscheinbar gewordnen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins Reich der Sommernachtsträume versetzt und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen der moralischen Schwere entkleidet vorüber. Alle edlen Regungen aber zieht Mozart ins helle Licht. So wächst neben der Gräfin auch die Susanne über das Niveau hinaus, auf das sie der Text stellt; aufs herrlichste aber ist der Page Cherubin aus einem drolligen Wildfang, einer Art männlicher Backfisch, in eine halbverklärte Schwarmnatur umgewandelt. Das, nicht der starke politische Einschlag,

den schon die Musikkomödien des Franzosen Favart, den zum Teil auch die Singspiele Hillers haben, ist das Neue und das Eigenste an dieser Mozartschen „Hochzeit des Figaro“. Dadurch überragt sie die Gattung, ähnlich wie die Goethesche die früheren Faustdichtungen oder wie Lessings „Minna“ das deutsche Lustspiel ihrer Zeit. Noch viel höher erhebt sich, Dank Mozarts Auffassung des Gedichts, der Don Juan über die Umgebung von durch Zauber- oder Gespenstererscheinungen spannend schattierten Burlesken, in die ihn die ersten Theaterzettel mit der Bezeichnung: dramma giocoso versetzen. Noch Gazzaniga, dessen Text da Ponte nach den Ausführungen von A. Schatz und Fr. Chrysander (in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft) benutzt hat, hielt die Geschichte vom steinernen Gast in dieser Sphäre. Mozart hat die Musik seines Vorgängers sichtlich gekannt, und wie sich namentlich aus der Partie der Zerline ergibt, nicht gering bewertet. Aber über jedem Vergleich steht die Energie und Tiefe, von der aus mit dem Überirdischen in dieser Oper Ernst gemacht wird. Bis in die neueste Zeit und in den verschiedensten Spielarten und Stilen sind Kontraste, wie sie Mozart hier im Comthur und Don Juan zusammengestellt hat, in der Oper wiederholt, — das Mozartsche Vorbild ist nicht übertroffen, nicht annähernd erreicht worden. Denn es gibt vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keine zweite Natur, in der Kavalier und Philosoph so fest verschlungen, in der die lebenslustigen und weltflüchtigen Elemente der Rousseauzeit so stark ausgeprägt, so eng und so rege gemischt sind, wie bei Mozart. Auf dieser Mischung beruht, wie man weiß, auch seine geschichtliche Bedeutung für die Instrumentalmusik, beruht der Mozartsche Sinfonietypus, der dem Allegro Adagiogeist, dem Haydnschen Spiel des Witzes, Töne des Herzens, der ihm im Schillerschen Sinne sentimentale Ideen einflößte. Das dramatische Pendant zu dieser sogenannten „Cantabilität“ der Mozartschen Sinfonien sind die Figuren des steinernen Gastes und des Sarastro. Und ähnlich wie Nägeli jener „Cantabilität“ wegen Mozart einen „unreinen Instrumental-Komponisten“ schalt, erregte auch der ernste Zusatz oder gar der tragische Kern in Opern, die dem Buffogebiet angehören sollten, einen großen Anstoß, nicht bloß bei den form- und stilstrengen Romanen, sondern auch bei Deutschen. Es geht auf Mozart wenn der milde Dittersdorf 1798 schreibt:*) „Der Komponist soll sich in der komischen Oper nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Großen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammenpressen.“ Der Comthur und die Höllenfahrt des Don Juan waren zudem auch eine arge Zumutung für den Aberglauben der Zeit. München zögerte sehr lange mit der Zulassung dieser vermeintlichen Frivolitäten. Als im Jahre 1810 in Bern zu den sechs Teufeln, die die Proben mitgemacht, sich bei der Aufführung ein siebenter freiwilliger zugefunden hatte, brach eine kolossale Panik aus, bei der zwei dieser armen Teufel verunglückten.

*) Allg. Mus. Zeitung, Jahrg. I, S. 140.

Die Gegenwart dankt es Mozart, daß er in der opera buffa die Scheidewand niedergelegt hat, die sie von der opera seria trennte. Dadurch sind seine eigenen Werke unsterblich geworden, dadurch ist in die Opernkomposition ein stärkerer Hauch Shakespearescher Freiheit eingedrungen. Ohne Mozart hätten wir keine „Meistersinger“!

So hat also Mozarts italienische Arbeit auch der deutschen Kunst stark genützt; erfreulich bleibts aber doch, daß er ihr noch unmittelbar, mit zwar wenigen, aber schwerwiegenden dramatischen Kompositionen hat zu Hilfe kommen können. Von den ersten, in die Salzburger Kinderzeit fallenden Beiträgen tritt das heute wieder bekanntere Singspiel: „Bastien und Bastienne“ in die damaligen österreichischen Theaterverhältnisse wie das Mädchen aus der Fremde hinein, beweist aber die ungewöhnliche Stärke von Mozarts angebornem Talent für das deutsche Lied. Erst in Mannheim wird er 1777 von dem durch Friedrich den Großen neu entfachten Nationalgeist künstlerisch erfaßt; hier, an dem Hauptsitz deutscher Bühnenideale, wo sich unter Karl Theodor auch für die Oper die alte Keisersche Zeit zu erneuern scheint, wird ihm die Möglichkeit einer, der italienischen opera seria und der französischen tragédie lyrique ebenbürtigen deutschen Volloper praktisch klar. Besonders Holtzbaurs „Günther von Schwarzburg“ begeistert ihn und hinterläßt Eindrücke, die in der „Zauberflöte“, in ihrer Ouvertüre, in der Figur des Sarastro und in Taminos „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ nochmals leibhaftig und handgreiflich aufleben. Im Jahre 1776 bekennt sich Mozart dem Padre Martini gegenüber noch ganz als Italiener, jetzt träumt er davon jährlich vier deutsche Opern schreiben zu können. Ohne Schwanken geht es zwar nicht ab: 1778 erklärt er dem Vater: „Italienisch, nicht deutsch“. Aber von der „Entführung“ ab rückt er innerlich endgültig von den Italienern weg; wie weit schließlich: sagt sein hartes Urteil über Clementi: „ein Charlatan — wie alle Italiener!“ Zwar war auch diese „Entführung“ nur eine Halboper, nur ein Singspiel, aber in diesem Gebiete, auf das die Deutschen auch ferner noch ein reichliches Menschenalter hindurch beschränkt blieben, schlug sie, wie Goethe an Zelter schreibt, alles nieder. Statistisch allerdings nicht. Denn obwohl sie schon im Jahr der ersten Wiener Aufführung bis Hamburg kam, konnte sie sich doch mit den ehemaligen Erfolgen der Hillerschen Singspiele nicht messen. Aber künstlerisch war der Originalität dieses Osmin, dem merkwürdigerweise zuweilen Händelisch gefärbten Herzensreichtum dieses Liebespaares auch aus dem verwandten Bereich der Italiener und Franzosen nichts an die Seite zu setzen. Bedauerlicherweise vergehen neun Jahre, ehe Mozart den Fuß auf dem deutschen Boden weiter setzen kann. Aber der nächste und leider letzte Schritt, die „Zauberflöte“ ist auch hier, wie vordem in der opera buffa, eine Erweiterung der Gattung. Wiederum zieht das Mißverständnisse und Schwierigkeiten nach sich. Ärgerlich erzählt Mozart selbst von einem Bekannten, der auch über die Sarastroszenen lacht, der Schauspieler Beck klagt einmal über das „wider-

liche Geschrei der paar Schulmeister“, die die Priesterchöre in Mannheim zu singen haben. Aber trotzdem dringt die „Zauberflöte“ durch. Selbst die italienische Oper in Dresden, für die das deutsche Singspiel eigentlich nicht existiert, führt den „flauto magico“, zur großen Oper erweitert und natürlich in italienischer Sprache, auf; bei den deutschen Singspieltruppen aber bürgert sich die Zauberflöte als Kassenwerk ersten Ranges ein und zieht bald die italienischen Hauptopern Mozarts, in deutscher Übersetzung nach sich. Nach 1820 steht Mozart an der Spitze des deutschen Opernrepertoires; überall haben sich gastierende Sänger in Mozartschen Partien zu legitimieren, nach Castelli wurden in Wien Engagement wünschende Bassisten zuerst gefragt: ob sie das tiefe „Doch“ singen könnten (Sarastro: Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen, doch geb' ich Dir die Freiheit nicht). Noch 1845 schreibt Ed. Mörike an Hartlaub: es erwecke ihm kein gutes Vorurteil, daß Agnes Schebest (die Gattin von D. F. Strauß) so wenig in Mozartschen Opern auftrete, um dieselbe Zeit will der Dresdner Physiolog Carus auf Grund der Werke Mozarts eine „Geschichte der Seele“ schreiben. Die Zauberflöte hat diese geschichtliche Stellung Mozarts bestimmt, mit ihr hat er als Deutscher gesiegt. Auch sie gehört noch in die Gattung des Singspiels und hat als solches in der Gunst des Haufens zeitweise mit Müllerschen Zauberpossen und mit Kauers „Donauweibchen“ konkurrieren müssen. Aber zu ihrer direkten Nachkommenschaft gehören der „Fidelio“, der „Freischütz“ und der „Oberon“ und ihr ist es zu danken, daß schon Spohr und Weber mit wirklichen durchkomponierten deutschen Opern hervortreten konnten und daß um die Zeit der Julirevolution die letzten italienischen Operntruppen aus Deutschland verschwinden.

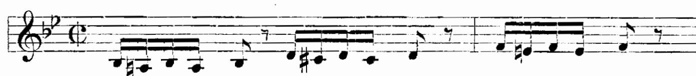
In der Geschichte der Oper steht also Mozart als der deutsche David da, der den welschen Goliath schlug. Er hat uns von der italienischen Herrschaft, die Engländer und Russen bis heute noch nicht völlig überwunden haben, befreit, er hat von der Bühne aus die internationale Stellung der deutschen Tonkunst vorbereitet und zählt dadurch mit unter die wichtigsten Förderer deutschen Ansehens und deutscher Macht.

Wenn zum Schluß noch ein Blick auf den speziellen Einfluß geworfen werden muß, den Mozarts Opern auf die gleichzeitige und auf die Komposition der folgenden Generationen ausgeübt haben, so sind drei Arten zu unterscheiden, nämlich: Die Einwirkung einzelner Stellen, die einzelner Werke und drittens die Nachbildung und Weiterbildung Mozartschen Stils überhaupt.

Die Menge und die Mannigfaltigkeit der Anlehnungen an Mozarts Motive und Gedanken, die sich bei allen Nationen finden, läßt sich hier nur andeuten. Unter den Deutschen, die, wie leicht zu denken, am häufigsten an seinem Tisch gesessen haben, wären da der Reihe nach als Hauptgäste zu nennen: sein Schüler Süßmayer, dessen „Spiegel von Arkadien“ wie eine Nachbildung der Zauberflöte mit Einlagen im Stile Wenzel Müllers erscheint. Die Elmira in

Süßmayers Soliman II ist eine Tochter von Mozarts „Königin der Nacht“. Ferner Peter Winter, der in seiner „Calypso“ Zerlinens „Wenn du fein fromm bist“ in den Chor „Wahrt nur freundlich“ umarbeitet, daneben auch aus Mozartschen Klaviersonaten entlehnt. In den „Fratelli Rivali“ benutzt Winter die Don Juan-Ouvertüre, seinen „Pyramiden Babylons“ liegt dasselbe Rezept zugrunde, wie dem „Spiegel etc.“ Süßmayers. Im „Unterbrochnen Opferfest“ hat Winter das Vogelfängerlied des Papageno als Terzett in die Introduktion des ersten Aktes hineingesetzt, die Gestalt des Vilecuma dem Sarastro nachgezeichnet. Joseph Wölfl, der bekannte Klavierspieler, legt der Ouvertüre zu seinem „Kopf ohne Mann“ die zur „Entführung“ zugrunde. Wenzel Müller nascht besonders in der „Teufelsmühle“ stark bei Mozart. Gleich die Ouvertüre beginnt mit dem charakteristischen D moll-Akkord des Don Juan, dann kommen Mozartsche Kantilenen. Aber meistens hat Müller das fremde Gut mit eignem Humor und mit slavischem Material bis zur Originalität vermischt. Sehr unbefangen entlehnt Lindpaintner von Mozart, besonders in seinem „Lichtenstein“. Auch Franz Schubert hat für die Ouvertüre zu den „Zwillingsbrüdern“ unmittelbar aus Mozart geschöpft. Zu den Süddeutschen, die die Mozartschen, gern auch die Dittersdorfschen Wege freier und selbständiger nachgehen, gehören Weigl, der Komponist der „Schweizerfamilie“, und der noch heute durch das „Nachtlager“ und die Männerchöre wirksame Conradin Kreutzer. Beide zeigen, was der Sinn fürs Lied Mozart zu danken hat. Unter den Norddeutschen hat zuerst Fr. Reichardt in seinem italienischen „Brenno“ viel Mozartsche Originalwendungen aufgenommen, ihm folgen dann Spohr besonders im „Zweikampf“, in den „Kreuzfahrern“ und im „Faust“, Meyerbeer in seinen Jugendopern, vor allem in der „Emma von Roxburgh“, Marschner im „Vampyr“ und im „Templer“, von den weniger bekannt gewordenen Komponisten der Hamburger Clasing. Bei Lortzing ist reichlicheres Mozartsches Material in den „Waffenschmied“, in den „Wildschütz“ und in „Die beiden Schützen“ eingedrungen, kreuzt sich aber hier viel mit französischen und Rossinischen Elementen. Der norddeutschen Gruppe ist noch der Deutsch-Däne Aemil Kuntze, der bedeutende Komponist des „Holger Danske“, beizuzählen. Eine Ablenkung von Mozart wird am frühesten bei Carl Maria von Weber bemerkbar; nur sein Abu Hassan macht eine Ausnahme.

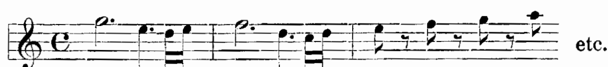
Größer, als gemeinhin angenommen wird, ist die Zahl der Italiener, bei denen sich der Eindruck bestimmter Mozartscher Stellen nachweisen läßt. Auszuschließen sind da natürlich Ähnlichkeiten, die auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Solche gibt es z. B. zahlreich zwischen Mozart und Ferdinand Paer. Anders steht es bei Cimarosa. Wenn seine Ouvertüre zu „Oratii e Curazii“ anfängt:



so ist die Annahme einer bloß zufälligen Begegnung ausgeschlossen.*) Unter den weiteren Italienern, bei denen sich unverkennbar Mozartsche Stellen finden, ist der älteste Righini. Der Ubaldo in seiner „Selva incantata“ singt ganz wie der Don Ottavio, die „Armida“ in seiner „Gerusalemme liberata“ fällt in die Melodik des „Sarastro“. Unter den Werken Cherubinis sind namentlich „Elisa“ und „Faniska“ überall da voll Mozartscher Wendungen, wo die Stimme der Sorge laut wird. Bei Spontini zeigt unter anderen der Frauenchor am Anfang des zweiten Aktes der „Vestalin“ Mozartsche Motive. Rossini hat in seiner „Italiana in Algeri“, in „Cenerentola“ und in den früheren Buffoopern sehr viel Anklänge an Mozart, sobald es gilt, zu schwärmen und elegisch zu sein. Seine seriöse „Semiramis“ ist eins der wenigen Werke, die bezeugen, daß doch auch „Idomeneo“ und „Titus“ beachtet worden sind. Aus Generalis „Baccanali di Roma“ ist die Cavatine „Numo perdona mi“ hauptsächlich deshalb in eine Diabellische Ariensammlung — die „Philomene“ — aufgenommen worden, weil sie ganz mozartisch klang. Auch in Mercadantes „Elisa e Claudio“ liegen merkbare Früchte von Mozartstudien und sie kehren bis in die Zeit Donizettis in der italienischen Oper wieder, zuletzt in der edel melancholischen Alcina von dessen „Liebestrank“. Wenn sie bei Bellini, wo man sie bestimmter erwarten dürfte, fehlen, so erklären das vielleicht äußere Gründe. Es war für junge italienische Musiker nicht ungefährlich, sich zu Mozart zu bekennen; Mercadante soll vom Neapler Konservatorium verwiesen worden sein, weil er Mozartsche Streichquartette kopierte. Ziemlich gering ist die Ausbeute an Mozartstellen bei den Franzosen; die verhältnismäßig reichste liefert der „Démophon“ des Deutschfranzosen Christoph Vogel. Die einzigen englischen Komponisten, die in die hier betrachtete Gruppe gehören, sind Storace (in „The haunted Tower“) und Bishop (in „Brother and Sister“).

Geschichtlich wichtiger ist der Einfluß geworden, den Mozart auf Zeitgenossen und Nachfolger mit ganzen Werken ausgeübt hat. Am bekanntesten sind in diesem Kapitel die Versuche, der „Zauberflöte“ eine Fortsetzung zu geben, weil sich auch Goethe an ihnen ernstlich beteiligt hat; Zelter hatte angefangen den Goetheschen Text zu komponieren. Nur eine dieser Fortsetzungen ist wirklich für die Bühne bedeutend geworden: P. Winters bereits erwähnte „Pyramiden Babylons“. Zelter hebt von den „Ohr und Sinn be-

*) In der Dresdener Partitur des „Matrimonio segreto“ beginnt im zweiten Akt die große Szene der Carolina mit:



Da aber die drei Berliner und andere Partituren diese Entlehnung nicht aufweisen, scheint Cimarosa an ihr unschuldig zu sein. Die Existenz eines Autographs ist zweifelhaft.

täubenden“ Effekten dieses Werks besonders eine Szene hervor, wo drei Mädchen länger als eine halbe Stunde (von Seilen gehalten) über 20 Fuß hoch in der Luft schweben und „mit Angst und Schrecken singen, daß einem das Herz weh tut.“ Die Ehre, das Verlangen nach einer Weiterführung erweckt zu haben, teilt übrigens Mozarts „Zauberflöte“ außer mit Cherubinis „Wasserträger“ auch mit W. Müllers „Teufelsmühle“ und „Sonnenjungfrau“, mit Kauers „Donauweibchen“. Für die Kunstentwickelung weit bedeutendere Folgen haben sich an den Don Juan geknüpft. Er ist der Vater einer neuen Familie seriöser oder wenigstens ernst gemeinter Opern geworden. Es ist die Dämonenoper, die von dem „Bravo“ Mercadantes über Lindpaintners und Marschners „Vampyr“, über den „Hans Heiling“, über Meyerbeers „Robert der Teufel“ und R. Wagners „Holländer“ sich bis in die jüngste Gegenwart hereinzieht, die in der dramatischen Poesie, wohl kaum zum Heile der geistigen Volksgesundheit, den Thron der Romantik nochmals stark befestigt hat.

Die dritte Art des von den Opern Mozarts ausgegangenen Einflusses, die Einwirkung seines musikalischen Stils auf die spätere Opernkomposition, hat eine ziemlich merkwürdige Geschichte gehabt. Es handelt sich hierbei um das Orchester, das ja in dem seit Monteverdi von allen bedeutenden Komponisten gehegten, im Laufe der Zeit immer wieder anders verkörperten Vertrauen auf die eigentümliche Sprachgewalt der Instrumentalmusik, auch von Mozart stark zur Belebung der Darstellung herangezogen wird. Im wesentlichen schließt sich Mozarts Orchesterführung an die der Meister der italienischen opera buffa an. Mit ihnen entwickelt er ganze Sätze aus einem fröhlichen plastischen Orchestermotiv, mit ihnen schaltet er, wo's der Text nahelegt, kleine phantasievolle Orchesterbilder ein. Wer an die Stelle denkt, wo in Figaros „Non piu andrai“ die Trompeten an Kriegerstolz und Soldatenlust mahnen, der weiß, wie Mozarts überlegene Begabung bei solchen Aufgaben Drastik und Dezenz verbindet. Aber Mozarts instrumentale Glossierung hat eine neue Nüance. Als Don Ottavio der Donna Anna sein „Hai sposo e padre in me“ zuruft — wer stimmt da mütterlich, zärtlich-aufrichtend in dieses Trostwort ein? Oboe und Fagott! Kein Italiener, kein Franzose und Deutscher hat die Bläser so wie Mozart als Dolmetscher zu benutzen gewußt. Dieser Mozartsche Bläserklang wurde nun der Ausgangspunkt einer neuen italienischen Schule, die — wie im Jahrbuch schon früher ausgeführt worden ist — von S. Mayr in Bergamo gestiftet, in den Opern der Pacini, Mercadante, in den ersten ernsten Musikdramen Rossinis, die bei Spontini, Meyerbeer, die auch in den Finalsätzen der Berliozschen Sinfonien zu förmlichen akustischen Orgien weiterschreitet. Als sich der brausende Most endlich geklärt hat, tritt aus dem Dunst R. Wagner hervor. In dem Orchester R. Wagners hat sich der geistige Kern der Mozartschen Instrumentierung zu einem großen, sinnreichen System entwickelt.

So führen von Mozarts Opern zahlreiche goldene Fäden herüber in die heutige Musik. Selbst wenn wir seine Werke nicht mehr hätten, seine Kunst wäre doch allenthalben zu spüren.

Aber über Eins wollen wir uns nicht täuschen. Das Größte an Meister Mozart, die Tiefe seiner Natur, der Adel seiner Persönlichkeit läßt sich nicht in eine Schule fassen und vererben. Solche Gaben muß jeder, der Künstler heißen will, vom Frischen und für sich allein erwerben. Hoffentlich hat die diesmalige Mozartfeier der musikalischen Jugend vor allem diese Einsicht nachdrücklich eingeschärft!
